Document generated on 07/18/2025 10:36 a.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

Les dramaturgies antillaises contemporaines du « Chaos-Monde »

Stéphanie Bérard

Number 43-44, Spring–Fall 2008

Désordres et ordonnancements

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041705ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041705ar

See table of contents

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bérard, S. (2008). Les dramaturgies antillaises contemporaines du « Chaos-Monde ». *L'Annuaire théâtral*, (43-44), 45–57. https://doi.org/10.7202/041705ar

Article abstract

The hybridity of contemporary Caribbean theater lies in the combination of various genres, languages and artistic forms as well as in the integration of several cultural components of popular culture (oral tradition, music and dance, religious and secular rituals). Innovative, sometimes disconcerting performances, disturb spectators' habits, inviting them to give meaning to heterogeneous and apparently chaotic productions. This article aims at analysing the nature and the effects of disorder on theatrical writing and staging. *Avec le temps... Con el tiempo...* and *Andidan Lawonn-la* by Gilbert Laumord from Guadeloupe, are two plays based on the exploration of Creole culture. An incredible creative energy is deployed on stage where multiple languages, genres and artistic forms enter into a dialogue while poetic and narrative voices meet with physical expression. This hybrid theater, whose architecture is deliberady fragmented, defies the laws of rationality and logic to celebrate the birth of a new order, that, obscur and changing, of the "Tout-Monde".

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Stéphanie Bérard
Université de Virginie

Les dramaturgies antillaises contemporaines du « Chaos-Monde »

Parce que nous vous haïssons vous et votre raison,
nous nous réclamons de la démence précoce
de la folie flambante du cannibalisme tenace
Aimé CÉSAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal.*

Le théâtre caribéen des îles françaises (la Guadeloupe et la Martinique) souffre d'un manque cruel de reconnaissance à l'extérieur du territoire insulaire et parfois même à l'intérieur. À l'exception d'Aimé Césaire, rares sont les dramaturges antillais connus et reconnus aujourd'hui comme de grands auteurs de théâtre. Pourtant, la production dramaturgique guadeloupéenne et martiniquaise est foisonnante, riche et variée, représentative du métissage culturel de la société antillaise née de la rencontre du monde européen et africain du temps de la colonisation[1]. Elle reflète la diversité du monde créole situé dans un entre-deux géographique (entre l'Ancien Monde et le Nouveau Monde), linguistique (entre le créole et le français) et culturel (entre la culture française imposée et valorisée et la culture africaine amenuisée, méprisée, voire reniée). Les dramaturges antillais se nourrissent de la tradition théâtrale occidentale en même temps qu'ils puisent leur source d'inspiration dans la culture populaire créole : la tradition orale des contes, des proverbes et des chansons ; les musiques et les danses ; les rituels profanes et religieux. Cette intégration de composantes culturelles au sein de la création théâtrale caribéenne contemporaine l'oriente vers des voies esthétiques plurielles favorisant le mélange des genres, des

langues et l'hybridation des formes artistiques ; elle aboutit parfois à des œuvres innovantes, parfois déroutantes, qui perturbent les habitudes des spectateurs contraints de donner sens à des pièces en apparence hétérogènes, désordonnées, voire chaotiques.

C'est ce « désordre théâtral » que nous souhaitons examiner dans le présent article, et plus précisément les manifestations et les effets qu'un apparent chaos peut opérer sur l'écriture dramatique et sur la scène. Pour cela, nous prendrons pour objet d'étude deux pièces fondées sur l'exploitation dramaturgique de la culture populaire créole : *Avec le temps... Con el tiempo...* et *Andidan Lawonn-la* ont été créées et mises en scène par Gilbert Laumord, directeur de la compagnie théâtrale guadeloupéenne Siyaj[2]. Nous analyserons l'hétérogénéité de ces pièces, dont l'architecture est délibérément fragmentée, voire disloquée : une énergie créatrice fulgurante se déploie sur la scène, où s'opère la rencontre des langues, des genres et des arts, tandis que la parole poétique et contée se conjugue à l'expression corporelle. Nous envisagerons parallèlement les enjeux idéologiques d'un tel théâtre qui revendique le lien à l'Afrique mère par le biais du tambour et qui rend hommage aux ancêtres esclaves ; la scène devient lieu de mémoire et de résistance contre l'assimilation et l'aliénation à la culture dominante française. Aimé Césaire, Édouard Glissant et les auteurs de la créolité (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, 1993) seront tour à tour convoqués pour mieux cerner les objectifs d'un théâtre qui se veut résolument « nègre[3] » et qui défie les lois de la rationalité et de la logique en célébrant la naissance d'un ordre nouveau, celui, obscur et opaque, imprévisible et fluctuant, du « Tout-Monde[4] ».

Multiplicité, profusion et dislocation

Le théâtre de Laumord est un théâtre multiple, pluriel, divers, un théâtre qui favorise la rencontre des langues, des genres littéraires et des formes artistiques au sein d'œuvres polymorphes qui échappent à toute classification.

Artiste polyglotte et défenseur du créole, Laumord octroie à cette langue un rôle prédominant qui s'accroît et s'affirme d'une pièce à l'autre : *Andidan Lawonn-la* est indéniablement plus ancrée dans l'univers créole antillais qu'*Avec le temps... Con el tiempo...*, pièce créée en collaboration à Cuba et qui manifeste ainsi plus clairement le multilinguisme et la rencontre des cultures au sein de la Caraïbe. Cette dernière pièce, au titre bilingue emblématique, fait en effet alterner le créole, le français, l'espagnol et l'anglais – langues parlées dans les différentes îles de la Caraïbe et qui constituent une partie de l'héritage légué par les puissances coloniales européennes. Laumord met à l'honneur le créole auquel sont dévolus des espaces multiples : celui du conte, de la chanson et de la poésie – trois genres qui appartiennent originellement à l'oralité (ce qui n'est pas surprenant quand

on sait que le créole est une langue essentiellement orale). Langue « en péril » justement parce qu'orale[5], langue longtemps « jugulée[6] » parce que soumise à la domination du français[7], le créole conquiert aujourd'hui ses lettres de noblesse grâce au combat d'écrivains et d'artistes antillais désireux, comme Laumord, de défendre et de promouvoir cette langue sur la scène théâtrale et sur la scène littéraire.

Le conte d'origine hindoue[8] adapté en créole par le metteur en scène et situé au centre du spectacle, nous donne à voir un homme très riche et très avare que la Mort, surnommée Bazil aux Antilles, vient chercher un beau jour sans qu'il ait eu le temps de jouir pleinement de la vie. Cette séquence insiste sur le caractère éphémère de l'existence et atteste de la vélocité de la parole du conteur, joué par Laumord lui-même, accompagné par des battements de tambour qui vont en s'accélérant : parole et musique sont étroitement liées l'une à l'autre et trouvent leur rythme l'une dans l'autre. La gestuelle joue un rôle fondamental pour l'acteur devenu conteur, qui parle avec son corps autant qu'avec les mots. Laumord tire indéniablement partie des potentialités de la tradition orale qui renaît ainsi sur la scène théâtrale, tandis que l'art dramatique se voit lui-même régénéré par les techniques performatives du conte : les stratégies vocales, énonciatives, visuelles et corporelles du conteur tout comme le rapport privilégié et spontané instauré avec le public sont riches d'enseignement pour le comédien.

Le créole surgit non seulement au sein du conte, mais aussi dans les chansons empruntées au répertoire oral créole ou composées par le metteur en scène lui-même[10], mettant ainsi en valeur la musicalité et la poéticité de cette langue fortement imagée. Il n'est donc guère surprenant que la poésie offre à son tour au créole un espace de prédilection : dans la pièce *Andidan Lawonn-la*, le poète martiniquais Joby Bernabé[11] est l'artiste invité par Laumord à pénétrer dans le cercle ancestral de *lawonn*. Ce « diseur de paroles », comme il se nomme, fait jaillir la puissance incantatoire du verbe poétique en mettant en voix et en espace des textes écrits en créole et en français, certains de sa composition, d'autres empruntés à des poètes martiniquais, ou étrangers[12]. Ces séquences poétiques sont hautement musicales non seulement parce que la voix profonde et chaude de Bernabé fait résonner les mots dans toute leur dimension sonore, mais aussi parce que cette voix est presque toujours accompagnée d'un instrument, le tambour ou la guitare, qui rythme les mots et engage le corps à se mouvoir dans l'espace. Le poète donne ainsi vie à sa parole qu'il habite et incarne.

Le rôle du corps est fondamental dans les deux pièces : le comédien est tour à tour conteur, danseur, poète et s'empare de l'espace pour s'y mouvoir et s'exprimer physiquement autant que verbalement. La danse est l'une des composantes essentielles de ces deux spectacles fondés sur la transposition de la cérémonie guadeloupéenne du *lewoz*,

soirée nocturne où se rassemblent traditionnellement musiciens, chanteurs et danseurs autour du tambour *gwoka*[13]. Ce rituel, dans sa dimension musicale et chorégraphique, dans sa gestuelle codifiée, est hautement spectaculaire au sens « visuel » du terme. À l'intérieur d'un cercle formé par les spectateurs-participants, pénètrent un par un les danseurs qui évoluent, suivant des pas à la fois codifiés et improvisés sur la piste circulaire au rythme du tambour battu par trois *tanbouyè*, dont l'un, le musicien central ou *marqueur*, entame un dialogue étroit avec le danseur. Ce dialogue intime est recréé sur la scène théâtrale où de talentueux *tanbouyè*, Frantz Kabel dans *Avec le temps... Con el tiempo...* et Klod Kiavué dans *Andidan Lawonn-la*, suivent pas à pas Laumord au point qu'on ignore qui guide l'autre, conformément à la tradition. La part d'improvisation est grande dans cette joute musicale et chorégraphique où s'affrontent le musicien et le danseur. Des mouvements amples succèdent aux petits pas saccadés et hésitants spécifiques au *lewoz*, danse dans laquelle l'équilibre est sans cesse menacé : le corps soudain s'arrête, feint de tomber pour se redresser brutalement et reprendre sa course effrénée. Le comédien-danseur prend pleinement possession de l'espace scénique et évolue au rythme syncopé et haché du tambour battu avec force et vigueur. Il est physiquement mis à l'épreuve dans ce théâtre du corps qui exalte la force vitale et s'éloigne du théâtre verbal et psychologique pour agir sur les sens du spectateur, conformément aux principes énoncés par Antonin Artaud dans son « théâtre de la cruauté ». Visuel, sonore et cinétique, le théâtre construit par Laumord est un « théâtre total », qui développe un « langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumière » (Artaud, 1993 : 138).

Andidan Lawonn-la, mise en scène par Gilbert Laumord au Centre Martiniquais d'Action Culturelle (CMAC) de Fort-de-France en 2006. Le musicien transcrit musicalement les mouvements et les évolutions du corps du danseur (Gilbert Laumord) qui trébuche, hésite, feint de tomber pour se redresser subitement et repartir dans la danse. Photographe : Philippe Bourgade, 2006.

Théâtre du verbe, de la voix et du corps, théâtre conté, poétique, chanté et dansé, ce théâtre de la totalité fait alterner les langues et les genres au sein d'œuvres largement fragmentées. La construction délibérément floue, voire chaotique, des deux pièces accentue l'impression de désordre créé par la profusion de signes. Les séquences (conte, poésie, musique, danse) s'enchaînent sans lien apparent suivant un principe de juxtaposition, voire d'éclatement. La fracture, sensible dans la danse et la musique *gwoka*, apparaît ainsi paradoxalement comme le dénominateur commun de ces deux pièces composées de fragments hétéroclites collés les uns aux autres sans qu'on puisse discerner de logique certaine de structuration. L'architecture se veut délibérément disloquée : *Andidan Lawonn-la* est composé de treize tableaux qui ne sont aucunement liés les uns aux autres de manière linéaire et narrative ; ils s'enchaînent parfois musicalement ou se succèdent brutalement suivant une esthétique de la rupture et du chaos. Le spectateur est par conséquent largement déstabilisé, car privé de repères : l'absence d'intrigue, la difficulté de trouver un fil directeur associées à l'opacité de certains symboles et à la codification de la gestuelle sont source d'égarement. En outre, la multiplicité des langues (créole, français, espagnol) et des langages (verbal, musical, chorégraphique) sont autant de signes que le spectateur doit assembler et décrypter sans posséder nécessairement toutes les clés de lecture, surtout lorsque celles-ci résident dans une connaissance de codes spécifiques à la culture créole.

Il est certain que la réception de ces deux pièces variera considérablement d'un public à l'autre. On peut supposer que des spectateurs antillais seront plus à même de décoder et d'interpréter le sens ou les sens possibles. Cela ne signifie pas pour autant qu'un public non initié à la culture créole, à sa langue et à ses traditions, sera nécessairement incapable d'interpréter et d'apprécier le spectacle. Donnons pour preuve les représentations ayant eu lieu aux États-Unis[14] : les spectateurs en majorité non créolophones et non francophones, qui ont assisté à *Andidan Lawonn-la,* ont suivi avec intérêt et attention cette performance qu'ils ont appréhendée de manière plus sensorielle qu'intellectuelle. La discussion entre le public et les artistes qui a suivi les représentations témoigne d'une attention extrême portée aux effets visuels et sonores, à l'interaction entre les corps plus qu'au contenu même du discours resté largement incompris du fait de la barrière linguistique. Invité à créer du sens, à rendre intelligible le processus scénique en liant des unités disparates, le public était donc d'autant plus impliqué qu'il était actif. Anne Ubersfeld explique que les efforts de compréhension faits par le spectateur placé devant une œuvre en apparence incompréhensible n'altèrent pas son plaisir, mais au contraire le rehaussent :

> Devant des signes qu'il ne comprend pas, qu'il ne peut nommer (objets, gestuelle, discours), ou qu'il ne peut référer à rien qu'il connaisse, ou simplement qui lui posent un problème, le spectateur est provoqué dans sa propre inventivité : à lui de fabriquer le rapport entre le signe et son intelligibilité ou son rapport au monde (1996 : 280).

Du « Chaos-Monde » au « Tout-Monde »

Ce théâtre de la totalité, théâtre multiple et pluriel, théâtre de la profusion et de la confusion reflète la diversité kaléidoscopique du monde créole, le métissage d'une société composite, la réalité riche et complexe du « Chaos-Monde » défini par Édouard Glissant comme « le choc actuel de tant de cultures qui s'embrassent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à vitesse foudroyante : ces éclats dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement » (1997 : quatrième de couverture). L'écrivain et philosophe martiniquais conçoit en effet la Caraïbe comme un monde éparpillé, éclaté, qui s'oppose au monde ordonné, hiérarchisé et homogène de l'Occident. Cet univers où règnent le désordre et l'anarchie, l'indétermination et l'imprévisibilité est conforme à la dramaturgie de Laumord qui pratique l'esthétique du Chaos-Monde sur la scène théâtrale. Il s'oppose aux conventions dramaturgiques classiques, refuse la linéarité et l'homogénéité au profit de la rupture et du multiple. *Avec le temps... Con el tiempo...* et *Andidan Lawonn-la* offrent ainsi, dans la turbulence de leur facture formelle et dans la diversité de leurs composantes, la vision kaléidoscopique d'un monde conçu comme une totalité intérieurement disloquée, comme une unité diffractée. À l'intérieur de l'espace circulaire scénique, miroir de l'île, s'opère la rencontre de langues, de genres et de formes esthétiques plurielles. Le théâtre devient donc bien reflet du monde caribéen « diffracté mais recomposé » conçu par Glissant comme le « Tout-Monde » et rebaptisé « Totalité ouverte » par les auteurs de l'*Éloge de la créolité* (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1993).

C'est donc au-delà du linéaire, de l'ordre, de la raison et de la logique, dans l'opacité et la démesure que se trouvent l'unité et le sens d'œuvres volontairement chaotiques, mais régies suivant un principe d'ordonnancement caché, secret, souterrain. L'architecture circulaire des deux œuvres annonce la possibilité d'une totalité, d'une unité retrouvée. La pièce *Avec le temps... Con el tiempo...* s'achève comme elle a commencé, dans la fin qui rejoint le début : le comédien réintègre la toile d'où il s'était extirpé à l'origine comme d'une matrice, comme si la mort et la naissance finissaient par fusionner et par s'abolir dans un éternel recommencement nietzschéen ou beckettien[15]. Dans les deux pièces, l'espace scénique est tout entier structuré autour de la figure symbolique du cercle qui évoque la ronde ancestrale du *lewoz*, ronde qui donne son titre à la pièce *Andidan Lawonn-la* (*Dans la ronde*) ; les acteurs et musiciens évoluent ainsi au centre d'un cercle de feuilles mortes dans *Avec le temps...* et au centre d'un cercle de lumière dans *Andidan Lawonn-la*. Cette concentration spatiale favorise l'intégration des spectateurs réunis autour du cercle et qui sont, de par cette proximité spatiale, plus enclins à appréhender directement et physiquement les effets du spectacle sur leur sens. Ce cercle d'énergie communale recréé sur la scène favorise ainsi le rassemblement collectif autour de pratiques culturelles censées souder la communauté. Cette figure du cercle donne aussi sa cohésion et sa cohérence à des œuvres

Andidan Lawonn-la, mise en scène par Gilbert Laumord au Centre Martiniquais d'Action Culturelle (CMAC) de Fort-de-France en 2006. Les artistes – comédiens, musiciens et danseurs – évoluent au centre d'un cercle de lumière qui recrée le cercle rituel du *lewoz*. Photographe : Philippe Bourgade, 2006.

dramatiques fortement symboliques, car elle renvoie en effet au cycle temporel de la vie, de la mort et de la renaissance signifié par la présence sur la scène d'éléments naturels (le feu, l'eau, la terre) et par les paroles du conteur et du poète qui rappellent le caractère éphémère de la vie ; la fumée d'encens qui se répand dans les deux spectacles crée une atmosphère propice au recueillement, tandis que l'on entend des voix remonter de l'au-delà, celles des esclaves et celles des célèbres musiciens et des danseurs, gardiens de la tradition, dont l'héritage est recueilli et perpétué. Cette mise en relation du monde des vivants et du monde des morts révèle le lien continu conservé avec les anciens, avec les ancêtres, avec le passé.

Laumord réhabilite, il est vrai, la mémoire des ancêtres africains dont la force de résistance est célébrée sur la scène au rythme du tambour, ce tambour directement lié à l'histoire de l'esclavage, ce tambour qui représente une pulsion de vie en même temps que le combat, la résistance et l'affirmation des racines africaines. Le tambour symbolise en effet dans la culture créole l'« aspiration à la liberté », selon l'expression de l'ethnologue et dramaturge Ina Césaire (1984 : 79), et la résistance passée et présente à un pouvoir dominant[16]. Dans la prière adressée au danseur de *lewoz* avant qu'il n'entre dans la ronde, Laumord rappelle « *kijan soufwans zansèt an-mwen soufè adan kann a blan-la* » (« quelle souffrance ont endurée mes ancêtres dans les champs de canne des Blancs »), souffrance à laquelle il s'associe. Il convoque l'esprit Virjilan, esprit qui veille, esprit gardien et protecteur, pour lui donner la force et le courage de rentrer dans la ronde sans vaciller, sans

fléchir. Cette musique de tambour prouve la transmission et la conservation d'un héritage légué par les ancêtres ; elle réaffirme aussi la résistance à l'assimilation à la culture dominante, la culture française imposée par les colons qui ont tenté en vain d'éradiquer les apports culturels africains. L'une des séquences d'*Andidan Lawonn-la* parodie de manière hautement satirique l'évangélisation pratiquée par les colons français sur une population servile qui répète sans comprendre les mots prononcés par le prêtre : « priez pour nous » devient ainsi « piépoul[17] » dans la bouche de ces disciples convertis malgré eux au christianisme et à qui était défendu de pratiquer leur religion. Le tambour et, surtout, les danses qui lui étaient associées étaient de même condamnés par l'Église. En attribuant à cet instrument un rôle prédominant de par sa présence visuelle et sonore constante, Laumord défie les lois passées et proclame haut et fort qu'« il est bon et beau et légitime d'être nègre » pour reprendre le vers d'Aimé Césaire (1983 : 64), père de la négritude, père spirituel dont le metteur en scène guadeloupéen revendique ici indirectement la filiation.

Le théâtre de Laumord est bien un « théâtre nègre » au sens césairien du terme, dans la mesure où il revisite l'histoire de l'esclavage et instaure une communication et une communion avec les ancêtres esclaves au son du tambour. Ce théâtre est également « nègre » dans son opposition radicale aux règles et aux conventions. Comme Césaire qui, dans un souffle révolutionnaire rimbaldien, dans un raz-de-marée dévastateur, fait éclater les canons de la poésie classique française, Laumord transgresse les règles dramatiques classiques, rompt avec la tradition. À la rationalité et à la mesure occidentales, Césaire oppose des images violentes et provocatrices, une déstructuration syntaxique, une musicalité saccadée qui rendent sa langue poétique opaque, voire hermétique ; cette langue résiste et on doit lutter avec elle pour en pénétrer le sens, les sens. Le théâtre de Laumord s'inspire de ce même élan créateur, de cette même énergie dévastatrice, de ce même souffle destructeur et générateur d'un nouvel ordre, celui de la déraison, de la folie :

> la folie qui se souvient
> la folie qui hurle
> la folie qui voit
> la folie qui se déchaîne (Césaire, 1983 : 27).

Conclusion

Avec le temps... Con el tiempo... et *Andidan Lawonn-la* sont deux pièces protéiformes inclassables. Laumord brouille délibérément les frontières entre les genres canoniques des arts de la scène – si tant est que cette notion de « genre » soit encore pertinente aujourd'hui – pour ouvrir à la profusion et au multiple. Dans un entretien réalisé en avril 2003 à Trois-Rivières, en Guadeloupe, le metteur en scène parle d'OTNI (Objet Théâtral Non

Identifié) pour qualifier son théâtre, qui n'est ni tout à fait danse, ni tout à fait musique ni même théâtre au sens traditionnel du terme[18]. L'énergie créatrice et la vitalité artistique à l'œuvre dans ces deux spectacles sont révélatrices du chaos dionysiaque autant que de l'effervescence bouillonnante du Tout-Monde créole, monde en perpétuel mouvement, monde composite et pluriel. Elles témoignent aussi de l'audace et de l'originalité de jeunes artistes qui, comme Laumord, sont en quête d'un nouveau langage dramatique. En allant puiser au cœur de la tradition populaire caribéenne, celle du *lewoz* dans les cas analysés dans cet article ou celle du carnaval ou du vaudou dans d'autres pièces[19], les dramaturges et les metteurs en scène caribéens trouvent les matériaux nécessaires pour renouveler la création dramatique, en même temps qu'ils parviennent à se démarquer de la culture occidentale pour afficher une spécificité caribéenne. En faisant éclater le carcan de la tradition, en prônant le désordre et la rupture, ce théâtre manifeste finalement l'esprit de résistance d'artistes conscients de la domination culturelle imposée par la France et qui cherchent à conserver et à revaloriser l'héritage populaire créole longtemps dénigré, voire renié, par une population tourmentée par les ombres du passé colonial.

Est-ce à dire qu'un théâtre qui intègre en son sein des composantes de la culture populaire et qui bouscule les règles soit nécessairement plus contestataire et plus révolutionnaire qu'un théâtre en apparence plus conforme aux normes dramatiques occidentales ? Si le créole, la tradition orale, le tambour, les musiques et les danses sont indéniablement les signes d'une appartenance à la culture créole, ils ne sont pas pour autant systématiquement, une fois présents sur la scène théâtrale, symboles de résistance et de contestation de l'ordre établi. La révolte ne naît pas toujours du chaos. Le désordre peut surgir au sein de la plus classique des pièces, et la soumission apparente aux règles dissimule parfois habilement une résistance souterraine comme le prouvent les adaptations toujours plus nombreuses des classiques du théâtre occidental sur les scènes antillaises. Dans son adaptation de *La tempête* de Shakespeare pour un « théâtre nègre », Aimé Césaire (1969) oscille entre respect apparent et jeu subversif avec son modèle. Cette fidélité feinte, doublée d'une trahison ouverte, place le père de la négritude dans la position de Caliban face à Prospero : il s'empare des armes du maître pour se libérer du carcan de la tradition, pour affirmer son esprit d'indépendance et d'insubordination et proclamer sa liberté de créateur. « *Uhuru !*[20] »: tel pourrait être le cri de ralliement d'auteurs caribéens qui refusent l'asservissement et l'aliénation et trouvent dans l'art un instrument de résistance et de libération.

Notes

1. La population antillaise est extrêmement métissée racialement et culturellement : à une population autochtone amérindienne presque entièrement décimée se sont substitués les colons français, les esclaves venus d'Afrique puis les Indiens venus remplacer la main-d'œuvre servile après 1848, et plus récemment les Chinois et les Syro-Libanais.

2. Comédien professionnel polyglotte (il parle français, créole, anglais, espagnol et danois), Gilbert Laumord a un parcours artistique relativement singulier : après avoir vécu en Guadeloupe, son île natale, en France et au Sénégal, il suit des cours d'art dramatique dans une école danoise à Copenhague. Il commence sa carrière de comédien en Europe puis rentre en Guadeloupe dans les années 1980 pour retrouver ses racines. Il apprend alors le créole, s'initie à la pratique musicale et chorégraphique du *gwoka*, redécouvre l'univers des contes – autant de composantes de la culture populaire créole qu'il intègre progressivement à son travail de comédien, de danseur, de musicien et de metteur en scène. En 2002, il met en scène *Avec le temps... Con el tiempo...*, pièce élaborée en collaboration avec le metteur en scène cubain Eugenio Hernandez Espinoza et présentée à La Havane, à Cuba, en 2002, puis jouée à la scène nationale L'Artchipel en Guadeloupe. En 2006, il invite le poète martiniquais Joby Bernabé à créer avec lui *Andidan Lawonn-la*, spectacle joué en 2006 en Martinique, à Sainte-Lucie et aux États-Unis à Bowdoin College et à Bates College dans le Maine.

3. L'adjectif « nègre » est à replacer dans le contexte de la négritude de Césaire et de Senghor : il revêt une connotation éminemment positive, car il manifeste la résistance à l'oppression et à l'injustice, tout comme l'affirmation d'un peuple qui se dresse et proclame sa fierté d'être noir.

4. Le concept de « Tout-Monde » appartient à la philosophie d'Édouard Glissant, qui en donne la définition suivante : « J'appelle Tout-Monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant » (1991 : 176). Glissant voit dans la Caraïbe le lieu du métissage des langues et des cultures, où l'être, à la fois enraciné et ouvert, se transforme dans la rencontre et l'échange avec l'autre.

5. Dans son ouvrage *Les créoles : l'indispensable survie*, Marie-Christine Hazaël-Massieux (1999) examine la diversité, le développement et le statut des créoles, langues en péril, car essentiellement orales et par conséquent menacées dans un monde moderne qui valorise considérablement l'écriture.

6. Dans *Cultures et pouvoir dans la Caraïbe*, Dany Bébel-Gisler et Laënnec Hurbon (1976) mettent en lumière les rapports de force qui opposent le français, « force dominante », au créole, « force dominée », langue réprimée, interdite, méprisée, reniée. Si ces constats ne sont plus aujourd'hui entièrement pertinents, car la situation linguistique des Antilles a largement évolué en faveur d'une reconnaissance du créole comme une langue à part entière, l'égalité entre français et créole est loin d'être effective.

7. En Guadeloupe et en Martinique, anciennes colonies françaises devenues DOM en 1946, le français reste la langue officielle, langue dite « haute » pour reprendre la terminologie du linguiste Charles Fergusson (1959) dans son article « Diglossia ». Le français est la langue nationale, celle de l'administration, de l'éducation, alors que le créole, langue dite « basse », est relégué dans une position inférieure, celle des échanges quotidiens familiers et privés.

8. Les traditions hindoues sont constitutives de la culture métissée de la Caraïbe, qui accueille les travailleurs indiens venus remplacer la main-d'œuvre africaine après l'abolition de l'esclavage en 1848.

9. On peut sans nul doute voir, dans le conteur, l'ancêtre du comédien et, dans le conte, la forme première du théâtre aux Antilles, comme l'affirment Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant dans *Lettres créoles* : « Le conteur tirant un conte face à une compagnie de veillée est le début de notre théâtre : son langage, ses intonations, ses onomatopées, sa gestuelle, ses mimiques muettes ou bruitées, ses pas de danse, ses chantés, ses symbolisations de l'eau, du vent, de la pluie relevaient d'une théâtralisation presque totale » (1999 : 183).

10. Laumord interprète *a capella* une chanson dont les paroles font écho au conte hindou : « *On tou piti piti moman nòu ka pasé asi latè* / On ne fait que passer un tout petit moment sur la terre / *On tou piti piti moman si latè mezanmi* / Un tout petit moment sur la terre mes amis. »

11. Joby Bernabé, dramaturge et poète martiniquais, défenseur invétéré de la langue créole, est célèbre pour ces « dits poétiques », poèmes qu'il compose en créole et met en scène dans des performances musicales et vocales.

12. « Le maître de l'ombre » a été composé par Monchoachi, poète martiniquais ; l'on entend aussi des extraits du *Prophète* de Khalil Gibran.

13. Le terme *gwoka,* dont l'étymologie reste incertaine (ce mot pourrait venir de « gros quart », désignant les tonneaux de salaison ou de vin qui servaient, à l'origine, de corps au tambour, ou de « *n'goka* », petit tambour en Centre Afrique), réfère aussi bien à l'instrument de musique (le tambour à membrane en peau de chèvre) qu'à l'ensemble varié de danses et de rythmes traditionnels qui se déclinent en *toumblak, gwaj, mendé, kaladja, padjembel, woulé* et *lewoz.*

14. La compagnie Siyaj a été invitée par Bowdoin College et Bates College, en Nouvelle-Angleterre : deux représentations successives ont eu lieu devant un public américain nombreux, constitué d'étudiants et de membres de la communauté de Brunswick et de Lewinston (le 31 octobre 2006 à l'auditorium Kresge de Bowdoin College et le 1er novembre 2006 à la chapelle de Bates College).

15. Le théâtre de Laumord semble plus proche du vitalisme solaire et dionysiaque de Nietzsche que de l'anéantissement beckettien : alors que la mort est promesse de renaissance pour le philosophe allemand, elle n'est que le prolongement du vide pour le dramaturge irlandais qui ouvre sa pièce *Fin de partie* par la célèbre réplique : « La fin est dans le commencement et cependant on continue. »

16. Le *lewoz* et le *gwoka* demeurent étroitement associés à l'histoire de la colonisation et aux luttes de résistance des esclaves dans les plantations. Le tambour était, à l'époque, joué pour rythmer les activités quotidiennes (la coupe de la canne, la transformation du manioc en farine) et pour divertir les esclaves le samedi et le dimanche lors des *calendas* ; ces divertissements musicaux et dansés, que le père Labat et Moreau de Saint-Méry décrivent très précisément dans leurs chroniques – *Voyages aux Isles : chroniques aventureuses des Caraïbes, 1693-1705* (1732) et *Description topographique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle Saint Domingue* (1796) –, seront rapidement condamnées par l'Église, car les danses pratiquées – dont dérive très certainement le *gwoka* guadeloupéen actuel – sont jugées « indécentes », « lascives » et « déshonnêtes » par le père Labat ; elles

continueront toutefois à être tolérées dans la savane, loin des habitations, par des maîtres conscients des bienfaits du défoulement procuré par la musique et la danse. Instrument de libération physique et mentale, le tambour aurait aussi joué, selon la légende, un rôle déterminant dans les combats menés par les esclaves marrons, ceux qui ont fui les plantations pour trouver refuge dans les forêts et organiser des mouvements de résistance.

17. Le mot créole « *piépoul* » signifie « patte de poule ». L'écart entre le signifiant et le signifié accuse la discordance entre sacré et profane et prouve l'absurdité de l'évangélisation chrétienne. La prière est d'autant plus ridiculisée qu'elle est détournée de sa fonction religieuse : ce ne sont pas Dieu et les saints qui sont honorés, mais les héros de la conquête coloniale (Christophe Colomb, Napoléon, etc.) dans une « litanie chaotique et apologétique » venue remplacer la traditionnelle « litanie catholique, apostolique et romaine ».

18. Il n'existe aucun texte dramatique proprement dit pour les deux pièces, dont l'ossature est constituée d'un assemblage de textes divers sur la scène. Il serait alors sans doute plus juste de parler de performances scéniques que de pièces de théâtre.

19. Nombreux sont les dramaturges antillais qui intègrent des composantes rituelles dans leurs pièces. Dans *Mémoires d'isles*, Ina Césaire (1985) ouvre sa pièce par un préambule carnavalesque tonitruant : « la parade des diablesses » du mercredi des cendres proclame le pouvoir dévolu aux femmes, la frénésie physique et verbale propre au carnaval. Dans *Vie et mort de Vaval*, Michèle Montantin (1991) choisit pour protagoniste de sa pièce le roi du carnaval, qui incarne la jouissance des plaisirs de la chair et l'intensité du moment présent. Pour une analyse plus approfondie de la transposition des rituels sur la scène théâtrale caribéenne, on pourra se reporter à mon article « Du rituel au théâtre caribéen contemporain » (Bérard, 2006).

20. Premier mot prononcé par Caliban à son entrée en scène, « *uHuru* » [*sic*] signifie en swahili « la liberté pour ceux qui sont esclaves ».

Bibliographie

Artaud, Antonin ([1964] 1993). *Le théâtre et son double* suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard.

Bébel-Gisler, Dany, et Laënnec Hurbon (1976). *Cultures et pouvoir dans la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan.

Bérard, Stéphanie (2006). « Du rituel au théâtre caribéen contemporain », *Notre librairie*, « Théâtres contemporains du Sud 1990-2006 », n° 162 (juin-août), p. 97-103.

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant ([1989] 1993). *Éloge de la créolité = In Praise of Creolness*, Paris, Gallimard.

Césaire, Aimé ([1939] 1983). *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine.

Césaire, Aimé (1969). *Une tempête*, Paris, Seuil.

CÉSAIRE, Ina (1984). « Conte africain traditionnel et conte antillais résurgent », *Notre librairie*, n° 73 (janvier-mars), p. 77-79.

CÉSAIRE, Ina (1985). *Mémoires d'isles*, Paris, Éditions caribéennes.

CHAMOISEAU, Patrick, et Raphaël CONFIANT ([1991] 1999). *Lettres créoles*, Paris, Gallimard.

FERGUSSON, Charles (1959). « Diglossia », *Word*, vol. 15, p. 325-340.

GLISSANT, Édouard (1991). *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.

GLISSANT, Édouard (1997). *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.

HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine (1999). *Les créoles : l'indispensable survie*, Paris, Éditions Entente.

MONTANTIN, Michèle (1991). *Vie et mort de Vaval*, Association Chico-Rey avec l'aide du Conseil régional de la Guadeloupe.

UBERSFELD, Anne (1996). *Lire le théâtre*, t. II, *L'école du spectateur*, Paris, Belin.